
Écriture automatique et écriture désaumatisée

À propos des Logogrammes de Christian Dotremont

Ana Gonzalez Salvador



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1860>

DOI : 10.4000/textyles.1860

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1991

Pagination : 207-220

ISBN : 2-87277-002-X

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Ana Gonzalez Salvador, « Écriture automatique et écriture désaumatisée », *Textyles* [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1860> ; DOI : 10.4000/textyles.1860

ECRITURE AUTOMATIQUE ET ECRITURE DESAUTOMATISEE

(A PROPOS DES *LOGOGRAMMES* DE
CHRISTIAN DOTREMONT)

N'apprends qu'avec réserve. Toute une vie
ne suffit pas pour désapprendre ce que, naïf,
soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête.

Henri MICHAUX

Le titre du livre de Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*¹, même si l'auteur affirme dans les dernières pages que le surréalisme est «sans fin»², laisse néanmoins entendre sinon une disparition³, du moins une perte de vitesse de ladite activité vers le début des années '50.

A ce propos, le pamphlet de Christian Dotremont : *Le "réalisme socialiste" contre la révolution* (1949) fut, toujours selon Mariën, le «dernier éclat surréaliste» (p.343). Après :

Les gravats du surréalisme révolutionnaire serviront désormais à la consolidation de Cobra où, sous le fallacieux prétexte d'"expérience", le retour à l'esthétique traditionnelle bat son plein. [...]

La primauté de la poésie, qui est le trait essentiel et irréductible du surréalisme, est renoncée au bénéfice de l'art pour lui-même, [...] de l'art comme misérable raison de vivre, comme activité artisanale et sociale [...]. Seul Dotremont, des années plus tard, inventera avec ses logogrammes un compromis permettant l'une (l'esthétique) en préser-

¹ Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979.

² Op.cit., chap.VII «La suite sans fin (1945-1950)», pp.341-454.

³ Il est difficile d'accepter cette disparition dès le moment où l'on croit que le surréalisme n'est ni une école ni même une poétique mais une attitude de l'esprit humain, «la plus ancienne, la plus constante, la plus puissante et la plus secrète», comme l'affirme Octavio Paz dans *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo* (México, 1954). Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, 2^a ed., 1980, p.31.

vant l'autre (la poésie), faux-fuyant d'ailleurs plus ingénieux que nécessaire (pp.343-344).

Christian Dotremont est donc perçu par Mariën non seulement comme un des derniers défenseurs du surréalisme révolutionnaire, grâce au pamphlet de 1949, mais encore comme une sorte de continuateur — le seul au sein de Cobra — de la pratique surréaliste, grâce aux logogrammes qu'il commencera à produire vers 1962.

En ce qui concerne cette continuité, Mariën regrette cependant la perte de la poésie dans sa «primauté», élément intrinsèque («trait essentiel et irréductible»), à lui seul constitutif du surréalisme ; en même temps, il dénonce aigrement une pratique picturale désormais contaminée par l'intérêt et le matérialisme. De la sorte, dans sa critique, il appelle «compromis» ou même «faux-fuyant» dont il ne voit pas la nécessité ce qui, à mon avis, fait justement l'originalité des logogrammes : la mise en évidence du poétique moyennant la rencontre de l'écriture et de l'image dans un même espace plastique.

Sans épouser l'appréciation négative ci-dessus exposée, je voudrais au contraire, dans les pages qui vont suivre, analyser le logogramme en le considérant — dans son originalité plus que dans son «ingéniosité» — non pas comme une demi-mesure («compromis», «faux-fuyant») mais comme la construction d'un ensemble cohérent, aboutissement direct, **nécessaire**, d'un travail constant sur l'écriture.

Travail, celui de Dotremont, toujours expérimental ⁴ qui, sous certains aspects, révèle des liens avec la pratique surréaliste vécue par l'auteur. Travail constant dont la continuité ne signifie pourtant pas — du moins ici — conservatisme.

Original, le logogramme ne naît pas «ex-nihilo». Innovateur, il est le résultat d'un processus d'écriture qui prend ses racines dans les premières œuvres poétiques de l'auteur et qui, par **cohérence interne** ainsi que **nécessité historique**, connaît des transformations ⁵ aboutissant à la création de peintures-mots.

⁴ Ch. Dotremont maintiendra toujours vivant l'esprit de l'Internationale des Artistes Expérimentaux.

⁵ A propos des capacités de survie du surréalisme, cf. O. PAZ, Op.cit., p.87 : «[lo que le distingue, junto al romanticismo] del resto de los movimientos literarios modernos es un poder de transformación y su capacidad para atravesar, subterráneamente, la superficie histórica y reaparecer de nuevo.

Le logogramme se veut une pratique expérimentale car, sous son apparence d'image, il doit être considéré aussi comme une recherche sur les possibilités de l'écriture. Une écriture qui, détournée de son propre système sémiotique, défigurée, rejoint à nos yeux un autre système de représentation par le fait d'essayer avec obstination de retrouver d'autres figures, traces d'une origine perdue, d'un moment antérieur où écriture et peinture étaient encore réunies ⁶.

C'est peut-être cette coexistence sur une même surface de deux composantes, lettre et image, à la fois confondues dans une mouvance de tracés et nettement délimitées grâce à la présence d'un texte, ce qui induit Mariën à utiliser les termes de «compromis» et de «faux-fuyant». Mais à mon avis, plus que d'un accommodement, il s'agirait plutôt, dans le cas des logogrammes, de la radicalisation du geste de l'écrivain.

Pour revenir aux liens que le logogramme pourrait maintenir avec la pratique surréaliste qui le précède, je voudrais plus particulièrement m'occuper ici d'un des procédés les plus discutés en ce qui concerne ce mouvement, à savoir l'écriture automatique.

Sans ignorer les spécificités respectives du surréalisme parisien et du surréalisme belge ou les désaccords d'ordre politique et esthétique qui mènent Dotremont à créer Cobra en 1948, il semble évident que, depuis les premiers textes fondateurs jusqu'aux manifestations les plus proches de nous, une même interrogation est posée — aussi bien en France qu'en Belgique — quant au rapport du langage à la pensée et à l'action.

Une action que la notion de «révolution», dans une perspective marxiste, canalise très tôt vers l'engagement social et politique. Il est bien connu que la priorité accordée à celui-ci par

[...] El surrealismo puede crear nuevos estilos, fertilizar los viejos o incluso prescindir de toda forma y convertirse en un método de búsqueda interior».

Je traduis la citation : «[en ce qui le distingue, à côté du romantisme] du reste des mouvements littéraires modernes c'est un pouvoir de transformation et sa capacité pour traverser, souterrainement, la surface historique et pour réapparaître de nouveau. [...] Le surréalisme peut créer de nouveaux styles, fertiliser les anciens ou même ne tenir compte d'aucune forme et se transformer en une méthode de recherche intérieure».

⁶ Je développe ce point dans «Irrégularité et catastrophe. A propos des logogrammes de C. Dotremont», Dans *Correspondance*, n°2, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.

rapport à la création esthétique sera une des principales sources de réflexion et de déchirements au sein du surréalisme ⁷.

Breton essaiera de concilier les deux impératifs en mettant prioritairement en cause «la pire des conventions»⁸, le langage comme fondement des structures sociales :

Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est **celui de l'expression humaine sous toutes ses formes**. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage [...] ⁹.

A ce propos, il est cependant intéressant de souligner que Breton, tout en défendant la priorité d'une «**expression humaine sous toutes ses formes**» — dans laquelle l'action sociale viendrait se greffer — réduit en fait «toutes ces formes» d'«expression humaine» à une seule : le langage. Du langage, ce sera — dans une deuxième réduction — le langage poétique qui retiendra sur-tout son attention.

Conçue d'abord idéologiquement comme une action sociale, l'action sera, dans la pratique, esthétique. Et de toutes les formes esthétiques d'expression, la littérature sera première.

Le langage est donc la cible — «la pire des conventions» à subvertir — et en même temps l'arme — l'«usage surréaliste»¹⁰ du langage — utilisée pour mener à bien cette action. «Usage» qui prend la forme d'«écriture automatique» :

Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez. [...] Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser ¹¹.

D'un autre côté, nous savons, à partir de la définition proposée par Dotremont lui-même ¹², que «les logogrammes sont des manuscrits de premier jet», que «le texte, non préétabli, est tracé

⁷ A ce sujet, cf. Paul ARON, «Le serpent de mer. Le surréalisme et la révolution en Belgique (1947-1950)». Dans *Cahiers marxistes*, n°154, oct. 1987.

⁸ A. BRETON, *Les pas perdus*, «Deux manifestes dada», p.66.

⁹ *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Manifestes du surréalisme*, NRF, coll. Idées, pp.108-109.

¹⁰ *Premier manifeste*, dans *Manifestes...*, op.cit., p.46.

¹¹ A. BRETON, *Manifestes...*, op.cit., p.42.

¹² Ch. DOTREMONT, *Logbook*. Yves Rivière, 1974, p.5.

avec une extrême spontanéité». Même si «l'auteur ne peut certes pas toujours éviter de "penser", avant le commencement du traçage, quelques mots qui lui semblent intéressants [...], il ne "prévoit" jamais le graphisme, [...]».

L'importance accordée à la spontanéité, à l'absence de prévision ou de préméditation ainsi que l'observation faite à propos d'une pensée qui, malgré tout, ne peut pas être totalement écartée du processus de création, permettent d'introduire ici un rapprochement entre ces «manuscrits de premier jet» élaborés à partir de 1962 par Dotremont et l'«écriture automatique», «manuscrit de premier et dernier jet», ainsi définie par Breton en 1924 dans son *Premier Manifeste*.

Cependant, la différence entre un texte automatique et un logogramme saute, et c'est le cas de le dire, aux yeux puisque la recherche plastique — et partant l'impact visuel — d'une écriture devenue dessin y est fondamentale. La forte présence de l'image dans le logogramme pourrait cependant faire oublier que celle-ci est la transcription plastique d'un seul texte qui, sur une même surface, connaîtra deux versions (dessinée et écrite). En ce qui concerne la première version, il ne faut surtout pas ignorer que, au cours du processus de création — et **de façon simultanée** — le contenu sémantique (que l'écriture cursive rendra lisible en un deuxième temps) engendre les tracés et que ceux-ci inspirent en même temps le texte. Cette pratique du simultané obéit non seulement à la spontanéité recherchée par l'artiste, mais encore au besoin de matérialiser l'identité entre un contenu de pensée et son expression, dépassant ainsi une distinction de type métaphysique où le langage est considéré comme un moyen **externe** de communication et l'écriture un instrument secondaire.

A partir des remarques qui précèdent, on pourrait dire que le logogramme et l'écriture automatique partagent — sous des aspects différents — le même intérêt pour «une opération de grande envergure portant sur le langage»¹³.

Ils partagent aussi un même principe, la croyance en la possibilité d'une simultanéité entre pensée et langage. A propos de cette affirmation, il faudrait cependant introduire une précision qu'Octavio Paz, dans le texte qu'il consacre à André Breton, ne manque pas de souligner :

¹³ A. BRETON, *Du surréalisme dans ses œuvres vives*.

El fundamento de la escritura automática es la creencia en la identidad entre hablar y pensar. El hombre no habla porque piensa sino que piensa porque habla ; mejor dicho, hablar no es distinto de pensar : hablar es pensar ¹⁴.

Sans entrer dans le débat sur la priorité de la langue par rapport à la pensée ou de celle-ci par rapport à la première, il est intéressant d'observer que, dans l'établissement de l'identité «hablar es pensar» («parler c'est penser»), Paz utilise le terme de **parole** («hablar»). Pour employer une formule presque paradoxale, on pourrait dire qu'il s'agit bien, dans le cas de l'écriture automatique, d'écrire une «pensée parlée».

Notons bien la précision puisque le logogramme, **dans sa réalisation**, introduira une modification importante par rapport à la conception de Breton.

Modification qui provient d'une recherche sur l'**écriture** ¹⁵ comprise bien entendu dans le sens, matériel, de «graphie».

Modification qui, dans une perspective plus générale, viendrait peut-être surmonter les difficultés pratiques, l'impasse, voire l'échec auxquels est confrontée l'écriture automatique de Breton.

Cette impasse a beaucoup intéressé les exégètes du surréalisme ¹⁶. A ce sujet, Claude Abastado, par exemple, signale :

On ne laisse pas d'être frappé par le petit nombre de textes automatiques que comporte la production littéraire surréaliste : quelques poèmes, quelques textes expérimentaux : des fragments — à l'exception des *Champs magnétiques*. [...] Breton s'en détourne très tôt [...] ; il continue pourtant de commenter le phénomène [...].

Il semble surtout qu'on atteigne un seuil où les «révélation» cessent ¹⁷.

¹⁴ O. PAZ, «André Breton o la búsqueda del comienzo», dans *Op.cit.*, p.57. Je traduis la citation : «Le fondement de l'écriture automatique est la croyance à l'identité parler c'est penser. L'homme ne parle pas parce qu'il pense mais pense parce qu'il parle ; mieux encore, parler n'est pas différent de penser : parler c'est penser».

¹⁵ Il faut rappeler aussi que l'invention des logogrammes est non seulement le résultat d'une recherche graphique mais encore, ce qui ne manquerait pas de plaire à Breton, le fruit du hasard (objectif ?). A ce propos, cf. Ch. DOTREMONT, «Signification et sinification». Dans *Cobra*, n°7, 1950.

¹⁶ A ce sujet, cf. Ramiro MARTIN HERNANDEZ, «L'écriture automatique est-elle la grande imposture du surréalisme ?» in *Cuadernos de Filología Francesa*, n°2, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986.

¹⁷ C. ABASTADO, «Ecriture automatique et instance du sujet». Dans *Revue des sciences humaines*, 1981-4, 184, p.71.

Loin d'être étonné par le phénomène, O. Paz, dans l'ouvrage cité, n'hésite pas, par contre, à poser de façon catégorique l'impossibilité du projet :

Aunque se pretende que constituya un método experimental, no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable, al menos en forma absoluta.

La escritura automática no está al alcance de todos. Y aun diré que su práctica efectiva es imposible [...] ¹⁸.

De son côté, Abastado essaye d'expliquer les difficultés et même l'épuisement de l'intérêt pour l'écriture automatique par son «caractère culturel», trait qui la détourne de son but «d'investigation et de transgression». Le critique nous rappelle que Breton lui-même reconnaîtra l'échec, «l'infortune continue», de cette écriture et qu'il ne manquera pas d'accuser certains écrivains dont Aragon, Eluard et Soupault de «déviation» (pp.70-71). Et Abastado de conclure :

Bref, l'écriture automatique déçoit Breton parce qu'elle ne correspond ni à la définition qu'il en donne, ni aux effets qu'il en attend. L'échec ressenti est l'effet d'une distorsion théorique (p.73).

L'impasse de l'écriture automatique résiderait donc, selon Abastado, dans le manque d'adéquation (qualitative et quantitative) entre une pratique (peu importante en nombre de textes) et une théorie (trop importante en exigences).

Il est vrai que l'ambition théorique de Breton a souvent été condamnée mais l'échec de l'écriture automatique doit sûrement trouver une explication dans son propre fonctionnement plutôt que dans des causes d'ordre extrinsèque.

La critique de Joseph Noiret au surréalisme parisien ¹⁹, tout en confirmant l'attachement du groupe de Dotremont à l'esprit surréaliste, nous aidera sans doute à comprendre les motifs, non seulement de la rupture avec les français, mais aussi de l'échec de l'écriture automatique telle que Breton la concevait :

Ce que nous cherchions, nous nous sommes rendu compte que nous ne le trouverions pas à Paris. Trop d'intellectualisme, trop de théories, ce qui a généré une sorte de répulsion, de mouvement de

¹⁸ O. PAZ, Op.cit., p.36 et p.84. Je traduis la citation : «Même si l'on prétend qu'elle constitue une méthode expérimentale, je ne crois pas qu'elle soit ni l'une ni l'autre. Comme expérience, elle me paraît irréalisable, au moins sous une forme absolue».

«L'écriture automatique n'est pas à la portée de tout le monde. Je dirai même que sa pratique effective est impossible».

¹⁹ Dans *Grand hôtel des valises*. Locataire : Dotremont. Ed. de J.C. Lambert. Galilée, 1981, p.74.

retour. [...] Nous nous sommes réunis et Dotremont a rédigé un texte, *La cause était entendue*.

Il ne s'agissait pas d'un anti-intellectualisme [...] une condamnation de l'activité intelligente. Plutôt du rejet d'une certaine forme technocratique de l'intelligence, où l'intelligence perd ses fondements sensibles, se détache de la main, de l'œil et de l'oreille pour devenir une sorte de commentaire permanent qui a oublié cette origine fondamentale. [...]

C'est là le climat qui nous a radicalement écartés du surréalisme bien que nous ayons gardé d'une certaine manière le surréalisme au corps.

L'écriture automatique échoue sans doute parce que, dès sa conception immaculée («psychisme pur»), elle a perdu «ses fondements sensibles». Trop disciplinée, «technocratique», selon le mot de Noiret, elle s'essoufle à

exprimer la pensée en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation morale ²⁰.

La grande contradiction du projet automatique réside peut-être dans le décalage qui existe entre la visée et les moyens mis à l'œuvre : d'un côté une volonté d'expression délivrée des entraves de la raison, de l'esthétique et de la morale, de l'autre l'utilisation d'un moyen — l'écriture — qui, malgré tout, demeure encore contrôlé par la raison, l'esthétique et la morale.

En effet, en ce qui concerne l'automatisme écrit, la distance entre l'énonciation du programme surréaliste et la pratique reste sûrement infranchissable tant que le souci de lisibilité demeure. Car, malgré «l'usage surréaliste» du langage, le texte produit ne peut franchir que difficilement, au risque de devenir inintelligible, les limites du lisible.

A partir d'une conception désincarnée de la pensée, le texte surréaliste, comme le soulignait Noiret, est le produit d'une intelligence qui a perdu ses «fondements sensibles».

A ce sujet, il est utile de rappeler l'analyse critique que Jörn ²¹ adresse à la définition de Breton :

Que faut-il entendre par «automatisme psychique pur» ? Ces trois mots suffisent à exprimer une conception dont la contradiction interne est insoluble. On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique [...].

²⁰ Premier manifeste (1924). Dans *Manifestes...*, p.46.

²¹ A. JORN, «Discours aux pingouins». Dans *Cobra*, n°1, 1949.

Les surréalistes de Breton veulent s'extérioriser. Que veulent-ils extérioriser ? La pensée pure. C'est-à-dire le seul monde métaphysique, la réflexion (p.8).

Trop «technocratique» comme dit Noiret, le texte surréaliste, malgré le mythe de l'émergence pure d'une «dictée de la pensée», ne peut pas cacher «les éléments d'une stéréotypie littéraire»²². Les «lieux communs» de la rhétorique surréaliste analysés par M. Murat (chaos énumératif, parataxe, hyperbole, dérivation, prosopopées, etc.) finissent par engendrer ce que Breton lui-même appellera dans son *Second manifeste* un «poncif indiscutable», une topique de l'automatisme, une stéréotypie. Selon Barthes :

Le stéréotype peut être évalué en termes de **fatigue**. [...] D'où l'antidote [...] : la fraîcheur du langage.

Le stéréotype c'est cet emplacement du discours où le **corps manque**, où l'on est sûr qu'il n'est pas. Inversement [...], parfois, le stéréotype (l'écriture) cède et l'écriture apparaît ; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par un corps ²³.

L'impasse de l'écriture automatique, stéréotypée, réside sûrement dans ce manque de corps («la main, l'œil, l'oreille») et, par conséquent, dans un idéalisme qui vise la «pureté psychique» non seulement par le biais d'une pensée peu «assujettie aux perceptions sensorielles immédiates»²⁴, mais encore par le biais d'un instrument indéterminé, peu spécifié dans le *Manifeste* :

[...] on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.

Cette absence de précision concernant le moyen d'expression est relevée par Abastado :

La forme écrite du texte automatique n'est pas, pour Breton, significative [...]. La question n'est pas posée d'une spécificité de l'écriture ; celle-ci se borne à transcrire une «pensée parlée» [...]. On postule donc entre la pensée, la parole et l'écriture une équivalence : la pensée, première, existe antérieurement à toute manifestation langagière ; la parole en est l'expression immédiate et sincère, sans refoulement ni censure, l'écriture n'est qu'un code subsidiaire et une mnémotechnie ²⁵.

²² Michel MURAT, «Les lieux communs de l'écriture automatique». Dans *Littérature moderne : 1- Avant-garde et modernité*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p.123 sq.

²³ Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975, p.92.

²⁴ C. ABASTADO, *op.cit.*, p.61.

²⁵ ID., *ibid.*, p.62.

Ces remarques supposent, comme l'indique Abastado par la suite, une conception de l'écriture fondée sur un phonocentrisme dont les implications métaphysiques ont été signalées par J. Derri-da.

Implications philosophiques (métaphysique, idéalisme, matérialisme) qui engagent nécessairement une prise de position esthétique et éthique.

A ce propos, il faut peut-être rappeler ici qu'il est aussi difficile de pratiquer l'écriture automatique «en absence de tout contrôle exercé par la raison» (cf. supra) qu'«en dehors de toute préoccupation esthétique». Quant à la «préoccupation morale», elle ne pouvait pas, dans une perspective marxiste, être scindée du projet esthétique :

Pour la bourgeoisie, l'esthétique et la morale sont non seulement distinctes mais en situation dramatique. Pour le matérialiste, elles sont liées dans une situation dialectique ²⁶.

Dans le cas du surréalisme de Breton, il est évident que l'**idéalisme** dont il fait preuve éloigne l'écriture automatique de la pensée matérialiste ; de même, le partage **dichotomique**, effectué dans *Le message automatique* entre le verbal qui assure «une certaine continuité» et les images visuelles ou tactiles «désorganisantes» et «à caractère éruptif»²⁷, éloigne l'écriture automatique de la pensée **dialectique**.

A propos d'«images visuelles», il est à noter aussi qu'en privilégiant le verbal par rapport au visuel, Breton contredit son projet «psychique» et sa quête de l'origine dans la mesure où Freud, dans «Le moi et le ça» (*Essais de psychanalyse*), observe que

[...] la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale, et est plus ancienne que celle-ci, tant au point de vue phylogénétique qu'ontogénétique.

Le surréalisme parisien s'était effectivement essouffé dans des contradictions insolubles concernant surtout l'esthétique et la morale.

P.Nougé n'avait pas manqué de les signaler qui critiquait la **passivité** et l'**arbitraire** du message automatique ²⁸. Dans sa

²⁶ A. JORN, op.cit., p.8.

²⁷ C. ABASTADO, op.cit., p.61.

²⁸ P.NOUGE, «Notes sur la poésie». Dans *Histoire de ne pas rire*, L'Age d'homme, Lausanne, 1980.

Conférence de Charleroi, il refuse cette volonté de non intervention :

[...] allons-nous comme certains nous le proposent renoncer à toute activité délibérée [...] pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles ?

L'action doit effectivement porter sur le langage mais de façon lucide et dynamique.

Lucide, le logogramme, comme le signale à juste titre M. Butor «représente un moment de conscience extrêmement aigu [...]»²⁹. En cela le projet de Ch. Dotremont sera plus près des exigences de Nougé que de celles de Breton.

Dynamique, le logogramme est le fruit d'un travail constant sur la langue qui fait naître une «vraie poésie [...] où l'écriture a son mot à dire»³⁰. Le logogramme écrit-peint les mots «comme ils bougent». Il est la représentation d'une mouvance.

Matérialiste, le logogramme exprime la pensée de façon physique. Il restitue sa substance à un contenu désincarné. Les graphies — qui sont une substance concrète — surgissent d'un geste qui met en évidence aussi bien le corps de l'écriture que celui du poète³¹. La pensée semble alors, comme l'indique Piaget dans *Biologie et connaissance* (1967), en continuité avec les coordinations musculaires. Pensée et geste contribuent, par la simultanéité mise à l'œuvre, à rendre visibles les mots.

Dialectique, le logogramme trace, en le montrant, le dépassement des oppositions propres d'un dualisme statique. le texte est, à la fois, pensée, langage et geste. Dans le logogramme, le visuel n'exclut pas le verbal, ni le dessin l'écriture.

Poète fasciné par les formes plastiques, Ch. Dotremont, sans le savoir peut-être³², introduit dans l'écriture le geste qui, chez le peintre, dépassant l'automatisme symbolique surréaliste, aboutit à l'«action painting».

²⁹ M. BUTOR et M. SICARD, *Dotremont et ses écritures*. Paris, Jean-Michel Place, 1978.

³⁰ «Signification et sinification», op.cit.

³¹ A propos de la matérialité et de la corporalité des logogrammes : Max LOREAU, *Les logogrammes de Christian Dotremont*. Fall, 1975.

³² Ch. DOTREMONT, *Isabelle*, op.cit., p.87 : «[...] comme la plupart en Europe nous ne connaissions pas du tout, à l'époque de Cobra, l'«action-painting»».

Fidèle aux *Deux sœurs* (révolution et expérimentation), fidèle à Cobra (vitalisme et matérialisme), Dotremont introduira par rapport à la pratique de l'écriture automatique surréaliste les transformations d'une «expérience continue», l'«antidote» et «l'air frais» nécessaires pour dépasser les lieux communs, le stéréotype :

Avec lui, le détournement ludique des clichés langagiers, formules toutes faites et bons usages, sont autant d'échappées soudaines, par rupture des automatismes ³³.

Ainsi, plus que d'écriture automatique, et dans le but d'aborder la description du logogramme, il faudrait peut-être parler d'**écriture désautomatisée**.

Contrairement au concept d'**écart** qui présuppose l'existence d'une norme reposant sur l'objectivité abstraite de ce qui doit être, celle de **désautomatisation** ³⁴ présente l'avantage de se définir par rapport à l'idée d'«économie de l'attention» selon l'expression de V. Chklöwski qui introduit de la sorte la présence d'un sujet :

Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques ³⁵.

Ainsi, et toujours selon cet auteur, en ce qui concerne la perception du monde ou même celle du langage, l'habitude fait que «nous ne voyions plus [les objets]» (p.84). L'art aura donc comme but de les «singulariser», de désautomatiser l'habitude, grâce à des procédés consistant à «obscurcir la forme», à «augmenter la difficulté et la durée de la perception».

L'écriture est sans doute une de nos actions les plus marquées par l'habitude et l'automatisation. De la sorte, instrumentalisées, les lettres ont perdu leur potentialité artistique.

Le logogramme peut donc être considéré comme un processus de création visant effectivement, dans l'illisibilité recherchée de ses graphies, dans l'imprévisibilité de ses tracés, à «obscurcir la forme». Cependant, pour compléter la description proposée à partir du concept de «désautomatisation», il faut souligner que

³³ J.-C. LAMBERT, *Grand hôtel des valises*, op.cit., p.44.

³⁴ J'emprunte le concept aux formalistes russes, notamment : V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé» in *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, pp.76-79 ; cf. aussi : R. JAKOBSON, «Qu'est-ce que la poésie ?». Dans *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil, 1977, pp.46-47.

³⁵ V. CHKLOVSKI, op.cit., p.81.

c'est justement la présence d'une petite écriture cursive, clairement reproduite à côté du dessin, l'élément qui contribuera à «prolonger» la perception du logogramme. En effet, forçant celui qui aurait pu rester simple spectateur d'une image à devenir le lecteur intrigué qui essaye de retrouver dans ces graphies les traces d'une écriture et d'une lisibilité perdues, elle contribue à construire ce «phénomène d'obscurcissement, de ralentissement», qui est, selon Chklöovski, le «moyen d'éprouver le devenir de l'objet» et un des facteurs essentiels de l'«économie des forces créatrices».

En tant qu'aboutissement d'un parcours créatif qui prend ses racines aussi bien dans les mouvements esthétiques et idéologiques de son temps que dans les prises de position de l'auteur par rapport à ceux-ci, le logogramme est redevable d'une cohérence et d'une exigence interne attentives, en même temps, au devenir historique.

Lucide, en effet, avec son époque, Christian Dotremont invente une forme originale et compose un espace où l'absolu est à la fois montré et relativisé. Sachant que, désormais ³⁶, la négation totale est aussi peu viable ³⁷ qu'un acquiescement soumis et inconditionnel, Dotremont cherchera à configurer un espace dialectique à trois temps ³⁸ : surface blanche occupée par deux éléments nettement délimités (les graphies et le texte manuscrit), le logogramme cache en fait, sous cette apparente bipartition, l'inséparabilité des deux. Tantôt image, tantôt écriture, il est, aussi, image-lettre.

Nostalgie d'un absolu perdu, d'une totalité scindée, d'une origine encore innocente ? Radicalisme ? Conscience de l'incertitude moderne ? Le logogramme est, en tout cas, une interrogation ouverte. La même — sûrement — que formulait Breton dans une conversation avec O. Paz dans le courant de l'été 1964 :

³⁶ Dans le contexte du désenchantement et de la crise : après-guerre, guerre froide, crise des valeurs, crise des idéologies, etc.

³⁷ Ch. Dotremont refuse l'esprit de négation des avant-gardes et du surréalisme aussi bien que le nihilisme existentialiste.

³⁸ Ch. DOTREMONT, *Le oui et le non, le peut-être*. Copenhague, 1968. A propos de la langue danoise, Dotremont disait qu'«elle reflète une liberté extraordinaire qui ignore les formules de la perfection» (*Isabelle*, op.cit., p.58).

[...] la negación vive en función de la afirmación y ésta de aquella ; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación : entramos en una zona neutra y la rebelión surrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación ni la afirmación ³⁹.

Ana GONZALEZ SALVADOR
Universidad de Extremadura

³⁹ O. PAZ, op.cit., p.63. Je traduis la citation : «[...] la négation vit en fonction de l'affirmation et celle-ci en fonction de celle-là ; je doute beaucoup que le monde qui commence maintenant puisse être défini comme affirmation ou négation : nous entrons dans une zone neutre et la rébellion surréaliste devra s'exprimer sous des formes qui ne soient ni la négation ni l'affirmation».